



Надія
Мірошніченко

«Вечір на Івана Купала»

Я хочу назвати фільм Юрія Іллєнка «Вечір на Івана Купала» найхімернішою квіткою на терені українського кінематографа. Химерність тут означає не просто образ, а й близькість до літературних творів з подібною назвою чи стилістикою: «хімерний роман» Вал. Шевчука, В.Дрозда, «київська поетична школа», латиноамериканський міфологічний роман тощо. Під химерністю я також розумію створення авторського метасвіту, але не довільно, а з елементів, піднятих з глибин підсвідомості, з використанням міфологічної пам'яті, символічного розмаїття, первісної синкретичності і естетичної вишуканості...

Безперечно, цей схвальний шквал не призначається виключно згаданому фільму, оскільки він не є найдосконалішим, але якоюсь мірою найпрезентативнішим (в контексті тодішньої мистецької ситуації).

Перш за все варто окреслити ту особливу нішу, яку займає цей фільм. Час його створення - 1968 рік - час відносної свободи постхрущовської відлиги, час світових «студентських революцій». І, здавалося, мистецьке піднесення мало б бути закономірним. Проте, навіть «андеграундне» кіно, що виникає як альтернатива соцреалізму, позначене його клеймом: 60-ті роки - це хвиля «розгримованого» кінематографа, своєрідного «соцнатуралізму», коли художники йдуть в науку до документалістів. Це мало свої причини: псевдоміфічна реальність соцарту могла викликати відразу до будь-якої неправди, навіть якщо ця неправда - мистецька правда. Слова А.Михалкова-Кончаловсь-

кого виражають квінтесенцію цього кіно: «Хочеться, щоб кожен кадр сприймався як шматок живої, зафіксованої документалістом дійсності». Сповідували це і ветеран радянського кіно М.Ромм, і згаданий режисер, і А.Тарковський. Хоч останній творив власний метасвіт, але з документально-подібних шматків. Тому на тлі цієї тенденції особливо вирізняється картина, в якій навіть дерева і траву перефарбовують, тобто умовність доводиться майже до абсолюту. Можна припустити, що картина Ю.Іллєнка вписується в українське «поетичне кіно» (яке, на мою думку, точніше було б назвати «міфологічним»), проте цією назвою охоплювали різні і за стилем, і за тематикою стрічки. Якщо прискіпливіше порівняти, скажімо, «Камінний хрест» Л.Осики чи «Тіні забутих предків» С.Параджанова з фільмом «Вечір на Івана Купала», то помітимо принципову відмінність. У перших майже притчева реальність твориться з точно підібраних, узятих із життя деталей (зокрема, в другому знімаються реальні селяни, місцевий побут тощо). Поетичні узагальнення - можливо, але не умовність. Все-таки цей тип кіно близький до лінії А.Тарковського, співзвучний йому, але замішаний на іншому культурному ґрунті. Певно, близькі до цього роботи П.Пазоліні, грузинська кіношкола. Картина ж Ю.Іллєнка існує за законами скоріше живопису, ніж фото, хоч і він не нехтує натурою, але принцип побудови - інший. Сам автор зауважує, що спочатку виникає певний образ (стосовно цього фільму - «болото»), а вже образ визначає пошук

натури, яка залишається допоміжним засобом.

Чому умовність, відверта гра, зашифрованість, у яких звинувачували автора і від яких він поступово відмовлявся, не мають права на існування? Можливо, навпаки, те, що називали його невдачею, є його досягненням. Якоюсь мірою це ставить його в один ряд із фільмами Шльондорфа, пізнього Фелліні (за принципом існування, але без їхнього гумору). Щоправда, фільм хибує на композиційну та художню нерівність: перенасичення, декоративність акторської гри, смислові повтори, затягнутий фінал. На думку критика Фоміна, фільми Іллєнка збудовані не за драматичним принципом, а за епічним (але ж закони сприйняття від цього не міняються). Можливо, йому притаманна первісна родова синкретичність і тому формальна аморфність? Все це залишається довільними припущеннями, якщо не зупинитися на аналізі картини.

В основі фільму, знятого за мотивами Гоголя, лежить майже міфологічний сюжет - народна легенда: неможливий юнак Петро заради одруження з коханою Пидоркою здобуває багатство нечесним шляхом - йде на змову з Басаврюком (різновид місцевого диявола) ціною вбивства дитини - братика Пидорки. Проте скарб не приносить щастя: втрача пам'яті і часткове божевілля, відсутність дітей, проща Пидорки до Києво-Печерської Лаври - ось подальші події стрічки, які можна об'єднати словом «спокута». Фактично, це одна з інтерпретацій мандрівного сюжету про продаж душі дияволу. Версії його зустрічаємо на різних рівнях



Кадр із фільму «Вечір на Івана Купала». Режисер Ю. Іллєнко. 1968.

- від середньовічних фарсів до «Фауста» Гете. Цей же мотив - у «Воскресінні з мертвих» Г.Кониського і в «Кам'яному серці» Гофмана. В чому особливість саме Гоголівсько-Іллєнківської інтерпретації? Світ «Вечора на Івана Купала» - це світ великих пристрастей, світ, де все доходить до крайньої межі: біль, божевілля, зло, спокута. Світ, де сни-мрії та дійсність, рай та пекло співіснують. На відміну від згаданих версій, вибір, перед необхідністю якого постав герой, - це відсутність вибору. Втрата коханої рівноцінна смерті чи втраті душі. Це фатальна приреченість. Титанічність образу Петра підкреслює епізод: у шаленому розпачі він січе хвилі, нагадуючи те, як воював із морем Калігула. Фатум тут зображений як гіперболізоване Лихо в особі Басаврюка та його численних посіпак. Це не підступний біблійний змії чи вкрадливий Мефістофель і не жалюгідний чортик українських інтермедій, а всемогутня сила, вагоміша за силу молитви, церкви (згадаймо, як Басаврюк і компанія заганняють безпорадного дяка на дерево і примушують кувати, згадаймо іграшкові церкви на схилах урвища). Прислів'я

каже: коли Бог хоче покарати людину, він відбирає їй розум. Але ще раніше у Петра відбирають пам'ять (він не може згадати події тієї страшної ночі). Втрата пам'яті - втрата власної ідентифікації, духовна руйнація особистості. Відсутність дітей і натомість загорнута в пелюшки сокира символізують, напевно, приреченість майбутнього «щастя», збудованого на злочині.

Поступово трагедія однієї сім'ї виростає до трагедії цілої нації: за Пидоркою, що йде на прощу, полюють і кочівники, і солдати Катерини II, і сам Басаврюк. Вочевидь, цей історичний колаж випадає із загальної естетики картини, де все завуальованіше. Можливо, це інтерпретація метафізичних і фізичних причин занепаду: у нехтуванні моральності, у платі братською кров'ю заради особистого щастя й добробуту - причини довготривалого поневолення України. Але я не претендую на адекватне тлумачення авторського задуму, а просто пропоную свою версію.

У Лаврі, у християнському серці столиці, Пидорка не знаходить спасіння - віра фетишизується. У зображальному ряді це показано епізодом, в якому про-

чани розривають «пелюшки». В одному з перших варіантів фіналу, що не увійшов до фільму, герої тягнуть човен, на якому регочуть, кривляються Басаврюк, Катерина, Потьомкін та інші, своєрідне втілення дияволизму. Проте в остаточному фіналі немає крапки над «і»: героїня розрубє мотузку, що прив'язувала до неї весь непосильний тягар гріха, і закохані наче повертаються у первісний догріховний світ радості та мрії. Та чи можливе таке вирішення? Автор навмисне не дає однозначної відповіді і цей несправжній «хеппі-енд», вимучений та ірреальний навіть для реальності картини, залишає смутний осад і тривогу, а не звільнення. Розрядкою стає «Бог у машині», але сам діяч метаморфози відсутній, і ця відсутність породжує сумнів.

Втім, наведене тлумачення - лише одне з можливих для цього примхливого дивовижного світу образів, символів, напівтонів, і саме в цій багатозначності - принада картини.

Варто відзначити яскраву карнавальну стихію кінострічки. Фактично кожен кадр може бути самоцінною живописною картиною, багато сцен вирізняються

театральністю (у хорошому розумінні цього слова, театральністю, як пошуком-творенням іншої реальності). Ось що говорить сам режисер: «Зображення і є драматургією кінематографа. Колір же має два аспекти: символічний, закріплений за ним історично, та емоційний, що майже ніколи не збігається з символічним. Їхня невідповідність і дає можливість створювати нову поліфонію». Зауважимо, що зображальна мова фільму створювалась у діалозі двох митців: оператора В.Ілленка і режисера Ю.Ілленка, що також мав операторський фах.

На нашу думку, після наступної роботи - «Білий птах з чорною ознакою» - Ю.Ілленко поступово «згортає крила» своєї образності, символічності, зображального свята - до натуралізації, побутовості, психологічної вмотивованості, чому, певно, сприяла й постановка 1973 року, яка наклала табу на «поетичне» кіно. Чи було це щирими пошуками нового стилю, чи вимушеним відступом - питання глибоко особисте. Може, й сам автор не може дати однозначної відповіді.

Останню роботу митця «Лебедине озеро. Зона» чимало критиків вважають нарешті щасливим поєднанням його колишньої поетичної мови і реалістично-психологічного підґрунтя. Я вважаю, що фільм вторинний за своєю сутністю, бо внаслідок «фільтрації» документалізацією, Ю.Ілленко прийшов приблизно до того ж самого, чим займався А.Тарковський, але пізніше, неорганічно, на нижчому рівні. Унікальна оригінальність «раннього» Ілленка втрачена. За умов вільного розвитку митець міг би досягти більшого успіху, але це вже з області припущень.

На завершення хочу навести міркування В.Мейєрхольда про сприйняття того чи іншого мистецького твору (не дослівно): якщо його хвалять, - це, напевно, погана річ, якщо лають, - можливо, там щось є цінне, якщо ж одні хвалять, а інші лають, - то, напевно, вдалий твір. «Вечір на Івана Купала» - одна з найсуперечливіших картин на терені українського мистецтва, і, можливо, у цьому її найбільша вартість.



Б. Фрідман та Л. Кадочникова у фільмі «Вечір на Івана Купала».



Робочий момент зйомок фільму «Вечір на Івана Купала». На передньому плані актор Борис Хмельницький та режисер Юрій Ілленко.